

Е.К. Созина

КРИТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В. БЕЛИНСКОГО И НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА 1840-х ГОДОВ: К ВОПРОСУ О ДОМИНАНТЕ МЕТОДА «КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА»

1840-е гг. в истории русской литературы и русской общественной мысли значатся как период этапный: в литературе наблюдается формирование нового литературного направления и метода («критический реализм» натуральной школы), в идеологической жизни страны идет размежевание и консолидация социально-политических сил и направлений (западники, славянофилы, революционные демократы). Однако все эти процессы происходят под знаком «культуроцентризма» периода: в духовной жизни России именно в 40-е годы складывается метаязык культуры как язык ее самоописания и интерпретации себя (метаязык всегда формируется на уровне вторичных моделирующих систем как «язык интерпретации»¹). Рассмотрим означенный процесс на примере дискурса натуральной школы и в первую очередь – ее главы и вдохновителя В.Г. Белинского. «Ядром» его литературно-критической деятельности 40-х гг., с точки зрения некоторых исследователей, явилось учение критика о социальной беллетристике². А.В. Чернов отмечает, что Белинский «показал универсальность процесса беллетризации, охватившего современную культуру», он «не только определил беллетристику, но и ограничил ее место в общем процессе словесности, после его выступлений можно говорить о переходе беллетристики в несколько иное качество»³. Мы попытаемся вскрыть механизм самореализации беллетристики в культуре, манифестируемый критическим дискурсом Белинского, и показать, как идеологемы критика повлияли на произведения писателей, входивших в натуральную школу, какие последствия для методологии направления это имело.

Во вступлении к «Физиологии Петербурга» Белинский писал: «Бедна литература, не блистающая именами гениальными; но не богата и литература, в которой все – или произведения гениальные, или произведения бездарные и пошлые. Обыкновенные таланты необходимы для богатства литературы, и чем больше их, тем лучше для литературы. Но их-то – повторяем – у нас всего меньше, и оттого-то публике и нечего читать»⁴. И в этой, и в ряде других статей 40-х гг. критик осуществлял сознательное и целенаправленное претворение литературы как продукта творчества художника, направляемого «как бы наитием какой-то высшей, таинственной силы, в нем самом и вне его и находившейся»⁵, в литературный дискурс, т.е. в событие высказывания, протекающее в определенной коммуникативной ситуации (или дискурсной формации). «Дисциплинарное пространство» (термин М. Фуко) коммуникативной ситуации, на которой акцентировал свое внимание Белинский, определялось в свою очередь не столько социологическими, сколько культурологическими факторами. В приведенном фрагменте критик настойчиво педалирует структурно-функциональный подход к литературе – с точки зрения ее внутренней неоднородности, обязательности присутствия в ней не только «верха», но и «низа», удов-

¹ См.: *Пятигорский А.М.* Избранные труды / Сост. и общ. ред. Г. Амелина. М., 1996. С. 37–42; *Лотман Ю.М.* Избр. статьи: В 3 т. Т. 1. Таллин, 1992. С. 110–120, 133–141.

² См., например: *Кулешов В.И.* Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1982. С. 49; *Недзвецкий В.А.* Манифест социальной беллетристики // *Физиология Петербурга*. М., 1984. С. 5–6.

³ *Чернов А.В.* Русская беллетристика 20–40-х годов XIX века: (Вопросы генезиса, эстетики и поэтики). Череповец, 1997. С. 170.

⁴ *Физиология Петербурга*. М., 1984. С. 36.

⁵ *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 1. С. 127–128.

летворяющего эстетические потребности массового читателя. Но для литературы как собственно искусства и вида духовной деятельности людей такого рода дифференциация не важна и не нужна (какие различия на «верх» и «низ», на гениев и таланты могут быть в процессе и продукте духовного творчества?!) — она отражает интенции культуры, стремящейся к тотальному всеохвату общества, а потому неизбежно переживающей вначале процессы диссоциации, а затем или одновременно с тем — интеграции и нормативного усреднения феноменов творчества, подпадающих под ее власть.

Причем для Белинского эта постулируемая в качестве своего рода идеала неоднородность литературы обуславливается теперь не степенью креативности (талантом) творческого субъекта, а, во-первых, референциальной способностью литературного дискурса (соотнесенностью произведения с действительностью: насколько верно оно отражает жизнь), во-вторых, его рецептивной компетенцией («...занимать досуги большинства читающей публики и удовлетворять его потребности»⁶) и, в-третьих, совокупностью социокультурных факторов, обеспечивающих развитие и функционирование «обыкновенного таланта» в обществе, а следовательно, создающих основу для существования самого литературного дискурса. В качестве примера заботы критика о последнем приведем продолжение его высказывания из вступительной статьи к упомянутому программному сборнику натуральной школы: «Даже нельзя сказать, чтоб у нас уже слишком мало было обыкновенных талантов, хотя и действительно их не очень много; но беда в том, что обыкновенный талант или скоро переходит в бездарность, или вовсе не замечается даже в первую пору его деятельности, если он не подкрепляется умом, сведениями, образованием, более или менее оригинальным и верным взглядом на вещи...»⁷. Однако Белинский не просто ориентируется на ту коммуникативную ситуацию культуры, которая существовала в его время, проницательно угадывая ее интенции и пределы; он еще и пытается повлиять на нее — на это направлены все усилия критика по созданию новой школы в искусстве, по стимулированию «обыкновенных талантов», нужных «публике», т.е. массовому читателю или «толпе», по складыванию посредством беллетристических произведений определенных норм публичной жизни («...мы не имеем даже ни малейшего понятия о *публичности*...»⁸), т.е. собственно дисциплинарного пространства литературного дискурса, соответствующего референции культуры и обеспечивающего должное восприятие текстов новой школы.

Так, сама литература в статусе беллетристики вводится Белинским в состав культуры (тогда как ранее, в период романтизма, литература воспринималась и самим Белинским, и другими деятелями русской культуры как явление, трансцендентное любым формам обычной жизни людей в обществе, в том числе и культурным, как своего рода выразительный символ сакральных сфер мироздания); мы опять можем сказать, что через деятельность критика культура реализует и манифестирует себя. Вместе с тем та дискурсная формация, которая направляла критический дискурс самого Белинского и охватывала формируемую им коммуникативную стратегию беллетристики, определялась идеологическими составляющими культуры (по большому счету — интересами поднимающегося «третьего сословия» России). Напомним в этой связи, что, по определению М. Пеше, дискурсная формация — это «то, что в данной идеологической формации ... определяет *то, что может и что должно быть сказано* (в виде публичного выступления, проповеди, памфлета, доклада, программы и т.п.). ...Слова, выражения, предложения и т.д. получают свой смысл от дискурсной формации, в которой они произносятся. <...> ...Индивиды «окликнуть» (в качестве говорящих субъектов *своего* дискурса) дискурсными формациями, которые им соответствуют»⁹. Культура с точки

⁶ Физиология Петербурга. С. 31.

⁷ Там же. С. 36.

⁸ Там же. С. 38.

⁹ Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса: Пер. с фр. и португ. / Общ. ред. и вступ. ст. П. Серно; предисл. Ю.С. Степанова. М., 1999. С. 265–266.

зрения французских семиотиков – часть идеологии. Р. Барт писал: «Будучи фрагментом идеологии, культурный код *претворяет* свое классовое (школьное и социальное) происхождение в некую естественную референцию, в констатацию пословичного типа. <...> Все высказывания, принадлежащие культурному коду, суть имплицитные пословицы; все они излагаются в том обязывающем тоне, с помощью которого дискурс выражает всеобщую волю, формулирует требования общества и придает своим утверждениям характер неотвратимости и неизгладимости»¹⁰. Мы склонны рассматривать скорее идеологию как часть культуры, вкладывая в понятие последней более многосоставный и неоднозначный смысл, нежели тот, что прослеживается у Барта (характерно *различение* французского и русского понимания культуры: скажем, для Лотмана культура – это «надындивидуальный интеллект»¹¹). Хотя, за вычетом эмоциональной экспрессии Барта, суть его высказывания достаточно точно отражает механизм агрессии культуры (или [и] идеологии) в область языка, а через посредство его дискурсии – волю к агрессивному захвату индивида и его сознания.

Говоря о реализме XIX в., А.В. Михайлов писал: «Стилевые системы реализма – в отличие от пушкинской классики – складываются *от* глубины пережитой реальности, *не* от слова, запечатлевающего в себе опыт и истину жизненного, несущего в себе такой традиционно сложившийся опыт»¹². Казалось бы, утверждение соответствует истине: приоритет самой действительности очевиден в высказываниях Белинского начиная с середины 30-х гг. («...Вот поэзия *реальная*, поэзия жизни, поэзия действительности, наконец истинная и настоящая поэзия нашего времени. Ее отличительный характер состоит в верности действительности...»¹³ – из статьи 1835 г. «Сближение с жизнью, с действительностию, есть прямая причина мужественной зрелости последнего периода нашей литературы»¹⁴ – из статьи 1842 г.). Тяготение к натуралистической дагерротипии жизни обнаруживают произведения писателей натуральной школы, особенно очерковых жанров – русских «физиологий». Однако процесс означивания реальности в новом направлении на поверку оказывается более сложным. Чтобы его понять, вначале вновь обратимся к критическому дискурсу Белинского.

В первом из приведенных нами выше фрагментов «действительность», к отражению которой Белинский призывал литературу, откровенно понималась им *символически* – в этом контексте стоит его высказывание о том, что реальная поэзия «как выпуклое стекло, отражает (жизнь. – Е.С.) в себе, под одною точкою зрения», его прагматическое признание, что «...для нас внешняя природа, без отношения к идее всеобщей жизни, не имеет никакого смысла, никакого значения, мы не столько наслаждаемся ею, сколько стремимся постигнуть ее...»¹⁵, и т.д. В период 40-х гг. сама «действительность» воспринимается, как мы говорили выше, через призму культурных кодов и той стратегии литературного дискурса, которая формировалась Белинским под прессингом определенной идеологической формации.

Обратим здесь внимание на следующий ход мысли Белинского. «Теперь под “идеалом”, – писал он в обозрении 1842 г., – разумеют не преувеличение, не ложь, не ребяческую фантазию, а факт действительности, такой, как она есть; но факт, не списанный с действительности, а приведенный через фантазию поэта, озаренный светом общего (а не исключительного, частного и случайного) значения, *возведенный в перл создания*, и потому более похожий на самого себя, более верный самому себе, нежели самая рабская копия с действительности верна своему оригиналу. <...> Теперь действительность относится к искусству и литературе, как почва к растениям, которые она возвращает на своем лоне»¹⁶. Иначе говоря, гениальный поэт, отталкиваясь от действительности, творит идеал, который и составляет сущность произведения искусства. Однако далее, в ряде

¹⁰ Барт Р. S/Z / Пер. с фр. Г.К. Косикова и В.П. Мурат. М., 1994. С. 115, 118.

¹¹ Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Т. I. С. 45.

¹² Михайлов А.В. Языки культуры: Учебное пособие по культурологии. М., 1997. С. 502.

¹³ Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. I. С. 108.

¹⁴ Там же. Т. 2. С. 460.

¹⁵ Там же. Т. 1. С. 108, 109.

¹⁶ Там же. Т. 2. С. 460–461.

статей 40-х гг., Белинский развивает свою концепцию соотношения в литературе и обществе «гениев» и «талантов»: как мы уже говорили выше, из плана искусства он переводит разговор в план культуры, осуществляя своего рода «подмену» исходной коммуникативной ситуации. В статье 1844 г. о романе Э. Сю «Парижские тайны» критик писал: «Назначение гения – проводить новую свежую струю в поток жизни человечества и народов. Но брошенная гением идея принималась бы слишком медленно, если б не подхватывали ее на лету таланты и дарования, роль и назначение которых – быть посредниками между гениями и толпою. Даже искажая и делая пошлую мысль гения, они тем самым приближают ее к понятию толпы»¹⁷. О том же идет речь в статье «О жизни и сочинениях Кольцова» 1846 г., где Белинский продолжил свою градацию, различая теперь не просто «гениев» и «таланты», но «гениальные таланты» и «обыкновенные»: «И вот где существенное отличие гениального таланта от обыкновенного. Последний есть не более как посредник между гением и толпою, род фактора, необходимого для облегчения сношений между ними: невольно увлекаясь идеями гения, он их совлекает с их высокого, недоступного толпе пьедестала и тем самым приближает их к разумению толпы»¹⁸.

Как явствует из этих фрагментов, беллетристические («обыкновенные») таланты суть трансляторы идеала, продуцированного гением, в «толпу». Беллетристика – основная и наиболее репрезентативная в тот период для Белинского «страта» культуры (фактически же беллетристика уже вытеснила для него собственно литературу из культуры), – подобно самой культуре, есть медиатор между верховным миром идей и обществом, она сама в своем содержательном наполнении отталкивается не от жизни и действительности как таковых, но от их отраженного света в литературе, творимой гениями. *Действительность* как таковая к «толпе» как реципиенту литературного дискурса не поступает. В литературе она трансформируется в идеал — становится *символом* себя самой, в беллетристике опосредована взаимодействием идеала с обыкновенным талантом, который превращает ее из символа в *знак*. Рисуетсся сложный образ референтного поля искусства, попадающего в культуру, логика которого в обратном порядке отражает логику развития идеи в гегелевской «Феноменологии духа», сочинении, чрезвычайно influentialном для 40-х годов. У Гегеля абсолютная идея «нисходит» в мир природного бытия, а затем, через человеческое сознание и высшие формы искусства, философии, религии «поднимается» к-себе- и для-себя-осознанию. У Белинского место *идеи* заступает теперь *действительность*. Она вначале «восходит» (возводится) в идеальное создание в произведении гения, а затем, через беллетристику, «нисходит» в толпу. Таким образом, беллетристика становится у Белинского «знаком знака» — знаковым кодом самой культуры (которая так определяет себя под пером критика), механизмом означивания не собственно действительности, а ее символа («идеала»), т.е. перевода символа в знак или вторичный псевдосимвол.

В качестве примера воздействия культурных механизмов на дискурс Белинского приведем еще один пассаж из вступительной статьи критика в «Физиологии Петербурга»: «Литература в обширном значении этого слова представляет собою целый живой мир, исполненный разнообразия и оттенков, подобно природе, произведения которой делятся на роды и виды, классы и отделы и от громадных размеров слона доходят до миниатюрных размеров колибри»¹⁹. На первый взгляд, уподобляя литературу живому миру природы, Белинский ориентировался на собственно природную, естественную действительность. Однако естественном здесь и «не пахнет»: на самом деле критик использовал язык классификационной биологии, развитый в науке того времени, который до него ввел в описательный аппарат литературы Бальзак²⁰. Язык науки уже у Бальзака выступил в роли

¹⁷ Белинский В.Г. Указ. соч. Т.2. С. 645.

¹⁸ Там же. Т. 3. С. 132.

¹⁹ Физиология Петербурга. С. 35–36.

²⁰ «...Белинский поддерживал попытки приложить успехи физиологии к гуманитарным областям и перенести ее методы исследования на художественное творчество», — писал Кулешов (Кулешов В.И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. С. 90. См. также вступительную статью В.А. Недзвецкого: Физиология Петербурга. С. 10–11).

метаязыка по отношению к литературе. Белинский (и не он один) эту линию активно продолжил.

Мы уже знаем, что собственно литературе, творению «гениев», он противопоставил беллетристику – низовой фон литературы, не фактуальную плоть культуры, самоопределяющейся через уточняющие дефиниции собственной жизни. Таким образом, через операцию редуцирования литературно-критического языка до языка биологической науки, заимствование которого в дискурсе Белинского было опосредовано коммуникативной установкой на французскую литературу и приложимого, по логике самого же Белинского, лишь к «беллетристике», но экстраполированного им же на всю «просто» литературу (которую описывать подобным образом нельзя: ее органика ломается и исчезает), культура получила адекватный ее дифференцирующей и аналитической тенденции метаязык описания. Добавим, что дискурсная формация, определившая влияние физиологических методов на гуманитаристику, определялась во Франции, да и в Европе в целом, философией и идеологией позитивизма, в сфере метода которого едва ли не главной операцией была *редукция* предмета от «высших» этажей сознания и духа. А следовательно, Белинский, возможно, сам того не подозревая, создавал очень основательные условия для торжества позитивизма в русской культуре и литературе 50–60-х гг., для позитивистски ориентированной критики Добролюбова, Чернышевского и др.

С точки зрения формирования метаязыка культуры можно рассмотреть и собственно литературный дискурс натуральной школы, в особенности русских «физиологий». Сразу оговорим, что мы считаем русскую «физиологию» не просто жанром (*не только* особой жанровой формой очерка 40-х гг.), но определенным структурным образованием литературного сознания эпохи – «местом» перекрещивающихся влияний идеологии и культуры на собственно литературу, влияний, осуществляющих структуризацию смыслов в этой подвижной формации литературно-культурной дискурсии. Русская «физиология» играла в 40-е гг. роль коммуникативной ситуации, в дисциплинарное пространство которой поневоле втягивались как авторы (ср. элементы «физиологии» в романах и повестях 40–50-х гг.), так и читающая публика. Она явилась авангардной формой литературы, попавшей в зону активного влияния культуры, и была продуцирована беллетристикой как особым конструктором, сложившимся под воздействием критического дискурса Белинского.

«Наукоподобие» жанра, – пишет о русской «физиологии» В.А. Недзвецкий, – сказывалось в вычленении, изъятии того или иного явления (города, его «сторон», групп населения, ходовых профессий, зрелищ и развлечения и т.д.) из совокупного общественного организма с целью их «монографического» изучения и описания»²¹. Пространственные антитезы Москвы и Петербурга, центра и провинции, Петербурга окраинного и центрального, «срединного» и «небесного» + «приболотного» (Е. Бутков), т.е. его «вершин» и «углов», социально-сословные, профессиональные, «досуговые» и т.п. локализации, осуществляемые в «физиологиях» и замечательно проанализированные А.Г. Цейтлиным и Ю.В. Манном²², выступали в роли знаковых единиц культурного метаязыка (культурного кода, по Р. Барту) и, способствуя своего рода драматизации самоописания культуры, создавали необходимое для функционирования самого метаязыка напряжение – натяжение между членами оппозиций. Добавим к тому, что синхрония метаописания культуры, доминантная в «физиологиях» да и, в общем и целом, в большинстве произведений натуральной школы 40-х гг., восполнялась диахронией историософских экскурсов славянофилов; кроме того, если первые применяли в основном аналитико-описательные, дискурсивные методы и тексты выстраивались в их собственно литературной части откровенно вторичные, ибо удел «обыкновенного таланта» – популяризация и подражательство (мы не имеем пока в виду крупных и собственно художественных произведений 40-х гг. – романов и повестей Гончарова, Достоевского, Герцена и др.), то вторые тяготели к творческому, хотя не менее идеологически интонированному, моделированию истории

²¹ Физиология Петербурга. С. 14.

²² См. об этом: Цейтлин А.С. Становление реализма в русской литературе. М., 1965. С. 190–216; Манн Ю.В. Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 269–274.

и культуры, поэтому их тексты носили в основном мифологический или околомифологический характер (см. «Семирамиду» А.С. Хомякова), либо решали назидательные задачи, очевидно, служившие политическим целям русской церкви (см. его же религиозные сочинения).

Описанный в многочисленных исследованиях натуральной школы и отмеченный нами принцип дифференциации персонажей по некоему внешнему, в сущности, социологическому критерию – ведущий в русской «физиологии» – означил формирование типического характера как одного из доминантных признаков метода критического реализма. «Человек выступал прежде всего как «отпечаток», носитель и представитель определенных общественно-бытовых «пород», «видов», «разрядов» и их многочисленных подразделов», – пишет Недзвецкий²³. «Герой очерка натуральной школы – социальный тип в чистом виде. Он представляет среду и состоит из социальных качеств и признаков. В этом смысле он одномерен», — указывала Л. Гинзбург²⁴. Тип вытеснял собой лицо, представляющее человека в литературе романтизма. Само «место человеческое» в русских «физиологиях» заполняется в первую очередь социокультурной и социобывовой содержательностью.

В этом плане показательны уже заглавные номинации очерков, вошедших в состав «Физиологии Петербурга»: «Петербург и Москва», «Петербургский дворник», «Петербургские шарманщики», «Петербургская сторона», «Петербургские углы» (часть первая); «Александринский театр», «Чиновник», «Омнибус», «Петербургская литература», «Лоторейный бал», «Петербургский фельетонист» (часть вторая). Вышеназванный принцип дефиниции и локализации изучаемых объектов по социально или сословно-служебному, географическому, наконец – чисто культурологическому аспектам прослеживается здесь достаточно четко. Мало того, все очерковые заглавия иерархически стягиваются к одной и общей дефиниции – Петербурга, и в самом их порядке соблюдается принцип своего рода двойной (прямой и отраженной) пирамиды: если миновать программные, идеологически выдержанные статьи Белинского, то в первом очерке Даля дается обозначение единицы социальных «низов» («дворник»), затем представлено широкое основание наиболее значимых мест или сфер манифестируемых участков действительности («сторона», «углы», «театр», «омнибус», «литература», «бал»); очевидно и здесь движение от нейтральной географической топики города к ее экспрессивно окрашенным для читательского сознания и сугубо досуговому, а значит, культурно-культовым местам), и все завершается характеристикой опять-таки микроединицы «низов» культурных, выступающих, так сказать, референтами публичной жизни («фельетонист»). В каждом заглавии на первый план выводится аспект сигнификации (обозначения), через слово подчеркивается связь обозначаемого с некими универсальными и более общими явлениями жизни, которые самой сигнификативной связью, закреплённой в языке всей системы заглавий, переводятся в ранг общих понятий.

Тем самым принцип родо-видовой классификации, распространенный в биологической науке того времени и пропагандируемый, а равно используемый в статьях Белинского, выявляется как руководящий отбором и освещением предмета изображения в первом альманахе «социальной беллетристики», долженствующем стать, по выражению Недзвецкого, «вершиной “натуральной школы”»²⁵. В свою очередь, сам указанный метод предполагает наличие и выделение в изучаемом объекте определенных «типов» (как в линнеевской биологии) – ими становятся изображаемые персонажи: и люди, и места Петербурга; характерно, что если место имеет обычно полное имя (например, в очерке Е. Гребенки «Петербургская сторона» перечисляются едва ли не все улицы и местечки этой части города), то люди зачастую наделяются лишь «половинками» имен, т.е. их «лица» редуцируются («просто» Иван и Григорий в «Петербургском дворнике» В. Луганского, обобщенно описанные «итальянские», «немецкие» и «русские» шарманщики в

²³ Физиология Петербурга. С. 14.

²⁴ Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979. С. 61.

²⁵ Физиология Петербурга. С. 9.

«Петербургских шарманщиках» Д. Григоровича и т.д.). Недостача плана индивидуализирующей манифестации в семантическом составе дискурса очерков «покрывается» за счет обилия понятийных импликаций, содержащихся в языковой части дискурса.

Таким образом, рассмотрение «Физиологии Петербурга» как единого знака или языкового кода позволяет говорить о том, что само содержание очерков вкупе с языковым планом выступает как означаемое, ибо указывает в первую очередь на понятийный, типологический или родовый аспект своего предметного содержания («Строго говоря, означаемое – это понятие», – пишет Ж. Делез²⁶). Тогда что же выступает в качестве означающего²⁷, т.е. смысла события этого «физиологического» дискурса? По-видимому, этим «означающим» становится динамика отношения авторов сборника к своему предмету, отражающаяся в повествовании, крайне неровном, словно цепляющемся за все шероховатости и не поддающиеся сплошной типизации «провалы» и «сгибы» предмета. Само письмо авторов постоянно меняет регистры и точки зрения – точки обзора предмета, не рискуя забираться в глубину и идя, как это положено классификационно-дискурсивному методу, по его поверхности. Конечно, это обстоятельство можно было бы «списать» за счет литературной неумелости и молодости авторов, а также особенностей «второстепенной» литературы, собственно беллетристики (их письмо «художественно вторично», как сказал бы А.В. Чернов²⁸), но сама неустойчивость их письма весьма показательна – в ней, повторяем, кроется аспект смысла, выраженного подчас помимо и сверх сознательных намерений пишущих.

Факт этот был отмечен Ю.В. Манном, однако не в плане наблюдения за движением нарратива в русских «физиологиях», а в ходе анализа разнообразия авторского пафоса натуральной школы в отношении к предмету и дуализма в самом принципе детерминации изображаемого человеческого характера. Так, первым полюсом русских «физиологий» Манн полагал полную слитность человека со средой (когда, как сказали мы выше, тип полностью поглощает лицо), вторым — контраст человека со средой, его взрастившей и воспитавшей, и следующее отсюда и обычно данное в прямом авторском слове манифестирование антропологической сущности человеческой особи²⁹. Стилистика документального повествования противопоставлялась исследователем сентиментально-натуралистическому пафосу «открытия человека». В последнем случае очерк перерастает свой предмет, и в авторских декларациях лицо, казалось бы, торжествует над типом, – но в том-то и дело, что не само лицо, а *понятие* (опять же *тип*) лица.

«Вникнув хорошенько в моральную сторону этого человека, находишь, что под грубою его оболочкою скрывается очень часто доброе начало – совесть»³⁰, – писал Григорович о шарманщике, имея в виду, что «и он человек», а совесть – это неременный атрибут христианского понятия о человеческой сущности. «И странно! всех неспособнее и непокорнее в этом случае (в смысле подверженности дрессировке. – Е.С.) – человек – существо разумное»³¹, – иронизировал над понятийной формой выражения родовой сущности человека в повести 1857 г. «Хлыщ высшей школы» И. Панаев, сохраняя тем не менее в своем трехчастном обзоре «хлыщей» («великосветского», «провинциального» и «высшей школы») дифференцирующий и классификаторский подход «физиологий». Собственно индивидуальность, собственно *лицо* (и то – как *проблема!*) появляются лишь в произведениях, ставших художественными вершинами натуральной школы: у Достоевского, Гончарова, Герцена, Тургенева.

²⁶ Делез Ж. Логика смысла / Пер. с фр. Я.И. Свирского. М., 1995. С. 55.

²⁷ Чтобы быть понятыми, опять сошлемся здесь на Ж. Делеза: «Мы называем „означающим“ любой знак, несущий в себе какой-либо аспект смысла. <...> ...Смысл – *выражаемое в предложении* – это бестелесная, сложная и нередуцируемая ни к чему иному сущность на поверхности вещей; чистое событие, присущее предложению и обитающее в нем» (*там же*. С. 55, 34).

²⁸ См.: Чернов А.В. Русская беллетристика... С. 31.

²⁹ См.: Манн Ю.В. Философия и поэтика «натуральной школы». С. 269–275.

³⁰ Физиология Петербурга. С. 85.

³¹ Панаев И.И. Повести и очерки. М., 1986. С. 276.

Рассмотрим с обозначенных позиций движение нарратива в очерке В.И. Даля «Петербургский дворник», который по типологии Манна следует отнести к первому полюсу русских «физиологий». Характеры двух дворников, Григория и Ивана, представлены в очерке главным образом через динамику их поведения, строй жизни (достаточно однообразный и типичный) и привычек, через вещное и фоновое окружение, причем «фигура» (образ человека) и «фон» (средовое окружение) довольно часто меняются местами и принципиально не разведены, ибо равноприродны, ибо сам рисуемый человек – плоть от плоти толпы, массы. Поэтому эпизоды взаимодействия дворника с прохожим или со своим «коллегой»-дворником (рисующие так называемые индивидуальные контакты) органично перетекают в групповые сцены, и наоборот. Укрупнение и высвечивание «фигуры» центрального персонажа (которым оказывается, вопреки первоначальным ожиданиям читателя, не Иван, а Григорий, что, впрочем, также не принципиально для автора) происходит постепенно, по ходу самого повествования и достигается лишь общим перевесом авторского внимания: фокусировка его взгляда явно не точна, не прицельна, ибо, по существу, «григориев» много.

Окончательное оформление «фигуры» наблюдается ближе к середине очерка и ознаменовано сменой изобразительной техники: показ персонажа через его действия и реплики сменяется прямым авторским описанием его жизни. Здесь и происходит рождение некоего нового и не выраженного ранее, но чрезвычайно важного для автора смысла.

Приведем начальный абзац этого описания: «В промежутке этих забав, однако ж, Иван и Григорий сделали также свое дело, потому что за них никто не работал. До свету встань, двор убери, под воротами вымети, воды семей на десяток натаскай, дров в четвертый этаж, за полтинник в месяц, принеси. И Григорий взвалит, бывало, целую поленницу на плечи, все хочется покончить за один прием, а веревку – подложив шапку – вытянет прямо через лоб и после только потрет его, бывало, рукой»³². Фраза повествователя становится гибридной: сухая, почти драматизированная констатация действий и поступков персонажа сопровождается фразами, очевидно несущими в себе экспрессию мироотношения дворника. Речь повествователя перебивается предложениями, претендующими на роль несобственно-прямой речи персонажа. Это еще не полноценная несобственно-прямая речь, ибо лексически и стилистически она не отделена от речи повествователя, хотя имеет отчетливую грамматическую маркировку: изменение лица глаголов (а в глаголах, по Л. Кэрролу и Ж. Делезу, и «живет» событие смысла). В тон своему герою повествователь перечисляет все дела, которые тот должен сделать в течение дня, интонация этого регистрирующего реестра становится сварливо-брюзжащей, под стать едва намеченному ранее характеру Григория; изредка допускаются просторечные вкрапления: «*Там плитняк выскреби, да вымети, да посыпь песком – улицу вымети, сор убери; у колоды, где стоят извозчики, также все приberi и снеси на двор* (курсив мой. – Е.С. Выделены части предложений, явно выражающие точку зрения дворника); за назем этот колонисты платили, впрочем, охотно Григорию по рублю с воза: *вишь немцам этим все нужно. Тут, глядишь – опять дождь, либо снег, опять мети тротуары* – и так день за днем»³³.

«Я» героя манифестирует себя косвенно, опосредованно – не через первое, но через второе лицо: само «я» возникает из дуальности грамматических, языковых форм и оказывается крайне противоречивым. Ибо, едва только показавшись, оно тут же проявляет свою нетождественность себе, оно забирается в вещи, погрязает в вещах и фактически ими вытесняется. В качестве заместителей «лица» Григория выступает сначала его каморка, затем кровать, затем, минуя упоминаемые повествователем разнообразные предметы обихода, «кутиральню». Обратим внимание на кровать персонажа: она «...вела самую превратную жизнь: она дремала только днем, как дремлет искра под пеплом, – ночью же оживала вся, питаясь тучностью нашего дюжего дворника. Он был независлив и говаривал, что-де не обидно никому. Замечательно, что домашняя

³² Физиология Петербурга. С. 76.

³³ Там же.

скотинка эта приучена была к колокольчику, как сажная рыба, только в обратном смысле: она разбегалась мгновенно, когда злоеший колокольчик раздавался над головою спящего Григория, и терпеливо ожидала возвращения его, и смело опять выступала мгновенно в поход, лишь только он ложился, натянув одну полу тулупа себе через голову»³⁴. Кровать под пером повествователя оживает, она описывается как живое существо, причем остается не вполне ясным, чье выступание «в поход» имеется в виду – собственно кровати (тогда мы имеем здесь реликт мифологического мышления, а следовательно, внутренний переход повествователя на точку зрения героя), или подразумеваемой, но не названной прямо орды насекомых. И каморка, и кровать, и утиральник – это иноформы героя; вещи, повторяем еще раз, вытесняют человека и занимают его место в самом повествовательном дискурсе.

Таким образом, мы видим, как в нарративе очерка Даля образуется смысловой промежуток – происходит событие рождения «лица», «я» героя, которое тут же затемняется и убегает буквально во множественное число – в толпу, а она, по Белинскому, есть и референт, и адресат натуральной школы: «Сойдите ступеней шесть, *остановитесь и раздуйте* вокруг себя густой воздух и какие-то облачные пары...», – предлагает повествователь «публике»³⁵. Глагольные формы в императиве маркируют уже обращение к читателю. В пространстве повествования мы наблюдаем игру трех точек зрения, принадлежащих соответственно трем субъектам: авторско-повествовательной, для которой Григорий – один из многих, но «тоже человек», заслуживающий своего места и в жизни, и в повествовании; эксплицитно не выраженной точки зрения самого персонажа, «я» которого еще только пробуждается, еще прячется в толпу и в вещи, а также точки зрения реципиента дискурса, введенной повествователем в нарратив, но по отношению к содержанию очерка выполняющей роль референта изображаемого и одновременно его предмета или объекта. Через позицию адресата, наделенную столь многообразными функциями, осуществляется референция всего повествовательного дискурса – его отнесение к конкретному объекту действительности, индикация его истинности, а не ложности.

Точка зрения самого автора-повествователя помещается между дуальностями «одного», «частного», «субъектно-личного», и «многого», «собираательно-коллективного», «объектно-безличного» или «типового». В конечном итоге «объектно-безличный» полюс побеждает. Задаваясь вопросом, отчего Григорий так равнодушно относится к воровству, повествователь сам же отвечает: «Оттого, что у него были свои понятия и убеждения, свой взгляд и своя житейская опытность, переходящая из поколения в поколение. Противу таких укоренившихся и воплотившихся доводов спорить трудно»³⁶. «Свое» героя тут же вводится в рамки общих – «укоренившихся» – понятий, единичность Григория и здесь растворяется в коллективном поле «поколений».

В обнаруженном нами в процессе анализа очерка Даля промежутке смысла сталкиваются две *сери* (по терминологии Делеза): *означающее* и *означающее*: понятийная сигнификация, не предполагающая и даже устранившая «я» субъекта, и личная манифестация субъекта, всегда первичная в речи и не случайно в очерке имплицированная в нарратив – в несобственно-прямую речь персонажа. В ходе дискурса к плану вымещающей «я» сигнификации присоединяется план вещно-изобразительной и собственно рецептивной денотации: субъект, лицо, «я» заменяются объектом, каковое явление характерно в целом для идейно-эстетических установок нового направления. В масштабах всей натуральной школы осуществляется перемещение внимания писателей с субъектной отнесенности предметных содержательностей литературного сознания на объектную, что мы выше обозначили как заполнение «места» человеческого разнообразной социокультурной и

³⁴ Физиология Петербурга. С. 76–77.

³⁵ Там же. С. 76.

³⁶ Там же. С. 81.

бытовой предметностью³⁷. Вместе с тем процесс этот оказывается и более сложным, и более противоречивым, когда мы сталкиваемся с конкретными художественными явлениями, не проходящими по разряду «беллетристики» и «физиологий».

Так, в заглавиях трех знаменитых романов натуральной школы (Достоевского, Гончарова, Герцена) мы наблюдаем отражение того же дуализма и продолжающейся борьбы двух серий: означаемого и означающего. Очень кратко означим данный процесс.

«Бедные люди» – обобщающая сигнификация дана здесь прямо, но торжествующий в ней план означаемого, замечательно подмеченный и подхваченный критикой Белинского («Это первая попытка у нас социального романа...»³⁸), находится в сложных отношениях противостояния и борьбы со сферой означающего, охватывающей все содержание и повествование романа, причем указанная борьба дуализмов – социального типа, понятия, вещи и индивидуального «я» субъекта – идет в сознании самого Девушкина. Обратим также внимание на то, что открытие им собственного «я» происходит в той же логике, каковая прослеживается в речи повествователя в очерке В. Даля. «Лицо» дворника приоткрывается в повествовательном нарративе очерка через посредство грамматической формы второго лица. Девушкин открывает свое «я», начинает ценить и даже уважать собственную личность через «ты» Вареньки Доброселовой – через ее если не любовь, то по крайней мере приязнь к нему («Узнав вас, я стал, во-первых, и самого себя лучше знать и вас стал любить; а до вас, ангельчик мой, я был одинок и как будто спал, а не жил на свете»³⁹ и т.д.). «Лицо» «выкарабкивается» из «типа», держась за ниточку «другого», находящего свои и разнообразные способы выражения в литературном дискурсе. Иначе говоря, преодоление тотальной власти означаемого, понятийной сигнификации происходит и в физиологическом очерке, и у Достоевского посредством утверждения *конвергентности* сознания. Как известно, эту общую характерную особенность произведений Достоевский впервые отметил и проанализировал М.М. Бахтин: «Отношения героя к себе самому неразрывно связано с отношением его к другому и с отношением другого к нему. Сознание себя самого все время ощущает себя на фоне сознания о нем другого, “я для себя” на фоне “я для другого”»⁴⁰.

В заглавии «Обыкновенной истории» Гончарова доминирует также сигнификативный план, означаемое, причем здесь он манифестируется прямой оценкой автором событий романа. Этот же план побеждает в содержании рассказываемого (см., например, эпилог), а означающее, событие смысла, возникает в диалогических спорах персонажей, где каждый прав и неправ одновременно, и целенаправленно закрепляется автором на образе Лизаветы Александровны. Тем самым конфликт двух серий внешне регулируется (немалую роль при этом выполняет ироническая стилистика авторского повествования), но абсолютно не снимается, что хорошо почувствовал при чтении романа Белинский, и естественно переносится писателем во второй и третий романы, где он меняет свое воплощение.

В романе Герцена «Кто виноват?» на первый план выдвигается, по выражению Белинского, «задушевная мысль Искандера» – «мысль о достоинстве человеческом». «Герой всех романов и повестей Искандера, – писал далее критик, – ... человек, *понятие общее, родовое* (курсив мой. – Е.С.), во всей обширности этого слова, во всей святости его значения»⁴¹. Сам прокурорский характер заглавия, так кстати пришедшийся ко двору граждански озабоченному сознанию середины века, имеет отчетливый «привкус» общности и общезначимости означаемого; родовые приметы сигнификаторского метода и

³⁷ Обоснование образа-понятия «место человеческое», важного для русской классической литературы, см.: Созина Е.К. Тема «места» человеческого в русской литературе XIX века // Дергачевские чтения – 98. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Матер. междунар. науч. конф., 14–16 окт. 1998 г. / Урал. ун-т. Екатеринбург, 1998. С. 263–265.

³⁸ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. I. Л., 1972. С. 465–466.

³⁹ Там же. С. 82.

⁴⁰ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. С. 240.

⁴¹ Белинский В.Г. Собр. соч. Т. 3. С. 806.

стиля особенно сильны в первой части романа, причем парадоксальным образом они создают основу для торжества означаемого в части второй. Конфликт означаемого и означающего не разрешен и у Герцена, однако, в отличие от утопических надежд Гончарова на возможность «схождения» двух серий, Герцен уже в 40-е годы осознает их принципиальное «расхождение» и даже искомный параллелизм дуальностей. Поэтому означаемое манифестирует себя не только через сюжет романа, но и в прямом авторском слове, в публицистических декларациях Герцена всего периода 40-х гг., как бы обрамляющих и комментирующих роман, превращающих событие его смысла из означаемого в его противоположность – означаемое.

Рассмотренный нами процесс означивания события смысла в знаковом пространстве ранних текстов натуральной школы (которые, напоминаем, выступают у нас как знак знака – они переводятся культурой в ранг метаязыка) согласуется с ведущей стилевой тенденцией натурализма и критического реализма, которая еще Р. Якобсоном была определена как ориентация на *метонимичность* изображения. Ученый писал: «...Господство метонимии лежит в основе так называемого «реалистического» направления и предопределяет развитие этого направления, которое относится к промежуточной стадии между упадком романтизма и началом символизма и противопоставлено и тому и другому. Следуя по пути, предопределяемому отношением смежности, автор – сторонник реалистического направления – метонимически отклоняется от фабулы к обстановке, а от персонажей – к пространственно-временному фону. Он увлекается синекдохическими деталями»⁴². В том же духе определяет доминанту натуралистического стиля (который традиционно полагается свойственным реализму 40-х гг. и, в особенности, жанру «физиологии») Б.П. Иванюк: «Натуралистический стиль складывается в результате атомизации объекта рефлексии, разложения его на множество ракурсов, что в целом позволяет определить его как *метонимический* по своему характеру. Такой стиль выражает предельное напряжение между единовременным бытием объекта и синтагматическим временем его мелодичного рефлексирования и потому требует от реципиента целокупно-дистантного взгляда, разом обнимающего все метонимизированные характеристики объекта и синтезирующие его в новый, обогащенный рефлексией объект»⁴³. Соглашаясь с приведенными мнениями исследователей, отметим, что метонимичность реалистически-натуралистической поэтики, как мы показали выше, в эпоху 40-х гг. претендует на концептуальный уровень – это отражается в заглавиях текстов натуральной школы. К прозвучавшим ранее названиям очерков «Физиологии Петербурга» добавим перечень заглавий рассказов и очерков из «Петербургских вершин» Я.П. Буткова (1845), которые организованы по «метонимически-синекдохическому» принципу: «Ленточка», «Битка», «Сто рублей», «Первое число», «Хорошее место», «Партикулярная пара»; а вот метонимически-синекдохические заглавия очерков и рассказов И.Т. Кокорева 1848–1850-х гг.: «Чай в Москве», «Свадьба в Москве», «Публикации и вывески», «Самовар» и др. Этот же принцип определяет обрисовку образа человека, замещаемого и вымещаемого вещью или локализованным в предметности очерка социогеографическим и социокультурным участком действительности. Излишне говорить, что метонимический принцип сохраняется в письме русских художников на протяжении всего XIX и далее – XX в., ибо он, согласно концепции Якобсона, характеризует не только реалистический метод, но и эпический способ художественного мышления и письма.

Однако до сих пор не было замечено, что рефлексия реципиента в произведениях реализма строго организуется и направляется в нужное русло благодаря языковому механизму самого дискурса: прежде всего этому способствует перенос центра тяжести в пространстве знака с означаемого на означаемое, что, в свою очередь, фиксируется как

⁴² Теория метафоры. М., 1990. С. 127

⁴³ Иванюк Б.П. Метафора и литературное произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования). Черновцы, 1998. С. 120–121.

в заглавиях произведений натуральной школы, так и в используемых авторами средствах письма, языковой поэтики. Символ как доминантный вид знака, эстетического, идеологического и художественного языка эпохи романтизма в 40-е гг. сужается до понятия, которое внутри художественного текста реализует себя в особом качестве метонимии или синекдохи. Последнее становится возможным потому, что само приравнивание «части» к «целому», «вещи» к «человеку», определенного участка города к его жителям и т.д. осуществляется по понятийной логике подведения под общее, заданной первичным в дискурсе планом сигнификации означаемого. При этом метафорический оттенок метонимии и синекдохи (которые, по некоторым теориям, есть разновидности метафоры) в творчестве «массовых» писателей натуральной школы как бы нивелируется и в область значения не вводится – он уходит в «четвертое измерение» смысла, явное лишь для тонких художников, близких к «гениям» в характеристике Белинского. Поэтому, на наш взгляд, стиль натуральной школы и складывающегося в ее недрах реалистического метода 40–60-х гг. (далее процесс осложняется: реализм перестает быть «чистым») следует определить как сигнификативно-метонимический, имея в виду неразрывное единство концептуальной основы метода (подведение под общее значение) и его поэтологическое, образное воплощение в тексте. Причем, повторим еще раз, сигнификативность реалистического стиля натуральной школы проявляет себя в первую очередь в языковом составе дискурса как события высказывания, в концептуально-речевых связях всех, традиционно мыслимых и учитываемых креативным субъектом сторон дискурса и его мельчайшей единицы, каковой для нас, с опорой на французскую школу языковой философии, выступает фразовое единство, условно поименованное Делезом (вслед за Э. Бенвенистом) предложением. Метонимичность или ее разновидность – «синекдохичность» стиля проявляют себя на уровне более крупных и целостных единств произведения – сюжетно-образной структуры и концепции личности.

Указанный сдвиг концептуально-поэтических основ метода литературного письма сознательно стимулировался Белинским как вождем направления и Некрасовым как его «техническим» организатором, ибо в конечном итоге эти явления соответствовали потребности культуры в развернутой системе метаязыка, пригодного для исполнения аналитически-описательных и исследовательских функций. Кроме того, они были, безусловно, связаны с наметившимися к 40-м гг. тенденциями к повороту общественного сознания Европы в русло сциентистской парадигмы; как мы отметили выше, Белинский, по-видимому бессознательно, содействовал вхождению русской философско-эстетической и критической мысли в эру позитивизма (что также было явлением глубоко закономерным и отражавшим реакцию и «аллергию» русского и европейского общества на гегелевскую философию: позитивизм – естественное состояние философского духа в постгегелевский период). Однако в художественной практике писателей, разделявших установки новой школы и на первый взгляд вполне отвечавших ее запросам, одновременно с формированием обозначенных установок складываются некие контрпозиции, с одной стороны, расшатывавшие принятую стилевую программу дискурса, а с другой, делавшие ее еще крепче и основательнее, по крайней мере для «низовой» литературы «обыкновенных талантов», «беллетристики». Тенденции такого рода отчасти уже указаны у нас выше, при рассмотрении заглавий романов натуральной школы. Более подробное описание указанного процесса мы оставляем до другого раза.